

Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles

Geórgia Cynara Coelho de Souza-Santana^{1, 2} y Lisandro Magalhães-Nogueira¹

¹ Universidade Federal de Goiás (UFG)

² Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiânia, Goiás, Brasil

Resumo

O presente artigo propõe a análise da trilha sonora do filme brasileiro Terra Estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), tendo como foco o uso da canção popular no filme. O trabalho tem por objetivo demonstrar a indissociabilidade entre som/música e imagem no discurso cinematográfico e o valor dramático, afetivo e narrativo da canção no cinema brasileiro, inserindo a obra no atual contexto dos estudos do som em produções audiovisuais nacionais. Fundamentam o estudo pesquisas sobre história e estética da trilha sonora em cinema e a música na comunicação audiovisual.

Palavras chave: Cinema brasileiro; trilha sonora; canção.

Resumen

Este artículo propone un análisis de la banda sonora de la película brasileña Terra Estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), teniendo como foco el uso de la canción popular en la película. El estudio tiene por objetivo demostrar la inseparabilidad de sonido/música e imagen en el discurso cinematográfico y el valor dramático, afectivo y narrativo de la canción en el cine brasileño, con la inserción de la película en el contexto actual de los estudios del sonido en las producciones audio-visuales brasileñas. Justifican el estudio búsquedas sobre la historia y la estética de la banda sonora en el cine y la música en la comunicación audio-visual.

Palabras clave: Cine brasileño; banda sonora; canción.

Abstract

This article brings an analysis of the Brazilian movie Terra Estrangeira' soundtrack (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), by focusing on the use of popular songs in the film. This study has the purpose to demonstrate the sound/image inseparability in the audio-visual and cinematographic discourse and dramatic, affective and narrative values of the songs in national movies, by placing the film in the current Brazilian movie sound studies' context. Researches about movie soundtrack's history and aesthetics and music in audio-visual communication substantiate this article.

Key words: Brazilian movies; soundtrack; popular song.

Introdução

Som, música, canção no cinema

Tendo como premissa as afirmações de Máximo (2003) e Gorbman (1987) de que a música do cinema é anterior ao próprio cinema, por ter composto dramas musicados (melodramas), óperas e operetas, a linguagem musical sempre esteve presente no discurso cinematográfico. Nos primórdios do cinema, final do século XIX e início do XX, a música era separada da ação; ou se tratava de improvisação do instrumentista ou de temas conhecidos pelo público, utilizados, desde então, para intensificar a emoção das cenas. No entanto, as condições dos instrumentos e das salas de exibição, que detinham a responsabilidade pelo acompanhamento musical, muitas vezes eram precárias, e a penumbra dificultava a visão da partitura (quando havia) pelo solista.

Com advento do som no cinema, no final da década de 1920, o cinema pode reformular sua linguagem, descobrindo novas possibilidades estéticas, de acordo com Prendergast (1992). No entanto, havia incompatibilidade entre as câmeras pesadas, obsoletas e ruidosas da época – que impediam os movimentos de câmera e a agilidade da cena – e as exigências de cada vez mais ritmo e velocidade da banda sonora. Acrescente-se que a novidade era temida por alguns artistas e teóricos receosos de que o som diminuísse a força poética da banda visual e desmontasse o complexo de códigos não-verbais do cinema, fazendo dele um ‘teatro filmado’, conforme explica Carrasco (2003).

Enquanto em 1926 William Fox testava o Movietone – método criado por alemães e suíços em que o som era gravado no próprio filme –, os irmãos Warner a Bell Telephone e a Western Electric já vinham trabalhando no Vitaphone: o som era gravado em disco de 40 cm de diâmetro e sincronizado com o filme por meio da conexão dos motores da vitrola com o do projetor. Esse processo foi usado pela primeira vez no filme *Don Juan* (Alan Crosland, 1926). Historiadores do som no cinema atribuem a *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), o título de primeiro filme totalmente cantado do cinema, após o fracasso total ou parcial de experiências anteriores, como em *Don Juan*. Em 1929, a Fox aperfeiçoou o Movietone, possibilitando a gravação sonora na própria película de celuloide.

Desenvolvimento

Os musicais: principais características

A febre dos musicais em Hollywood data de meados da década de 1930 e vigorou por cerca de 20 anos. A pesquisadora em tango-canção Heloísa Valente (2003) atribui o sucesso desse gênero cinematográfico, entre outros aspectos, à boa receptividade do público às operetas e outros tipos de dramas musicais que o antecederam. Segundo ela, desde o surgimento do cinema sonoro, os cantores são convidados a encenarem papéis principais ou coadjuvantes: “O mero sucesso de um cantor é suficiente para que protagonize um filme, mesmo se não revela talento dramático” (Valente, 2003, p. 119).

A autora, citando o compositor e musicógrafo Michel Chion (1995), destaca a predominância de protagonistas e vozes masculinos – como Bing Crosby, Fred Astaire, Frank Sinatra –, dada a estridência das vozes femininas, devido às deficiências da tecnologia de fonocaptação de então para a gravação de sons de alta frequência (agudos).

Playback e dublagem passaram a ser adotados para solucionar um outro problema, desta vez de ordem estética: a falta de segurança ou de afinação dos atores-cantores. Outra característica interessante dos musicais levantada por Valente é o envolvimento da dança e da coordenação coletiva dos atores-figurantes-bailarinos e a sincronização de suas performances com a música, como em *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), da primeira fase, e *Singin' in the Rain* (Stanley Donen, 1952) da segunda fase de auge do gênero.

Entre as fases dos musicais de 1930 e 1950, a trilha sonora para cinema era comparada aos poemas sinfônicos de Richard Strauss, tal a sua grandiloquência e caráter épico. O fim dos anos de 1940 foi marcado pelo uso da música em função do gênero: os filmes *noir*, os suspenses e os romances eram ambientados pela música conforme suas peculiaridades estéticas e narrativas, com o objetivo de gerar determinados efeitos sensoriais no público.

O reinado da canção popular no cinema

Na década de 1960, a música popular é plenamente incorporada à trilha sonora cinematográfica, quando a música orquestral recua para funções subjacentes. Trata-se da fase aurea dos cancionistas no cinema, como Burt Bacharach, Lalo Schifrin e Henry Mancini.

As canções ora substituíam a música sinfônica e a trilha sonora original – movimento que fez explodir, em 1970, musicais como *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), que usavam a música pop e o *rock'n'roll* para pontuar cenas de ação na trama – compostas para o filme, eram lançadas como canções-tema “a serem vendidas em *singles*, em partituras (hoje muito raramente)” (Valente, 2003, p. 119).

Chion (1995) revela que a concepção de uma canção-tema vem desde os anos de 1950, quando eram lançados compactos de 45 rpm (rotações por minuto) – como por exemplo, *As Time Goes By* (Herman Hupfeld, 1931), canção-tema do filme *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Constata-se, assim, que desde o início de seu uso, a canção original já é composta para ser comercializada como um desdobramento da produção cinematográfica.

Uma alternativa comercial à ausência de uma canção-tema é a retomada da trilha de abertura do filme e sua transformação em canção e disco, como no caso de *Laura* (David Raskin, 1944) para o filme *Laura* (Otto Preminger, 1944). Já filmes mais recentes, como *The Bodyguard* (Mick Jackson, 1992), protagonizado por Whitney Houston, intérprete da canção *I Will Always Love You* (Dolly Parton, 1973), aproveita-se de canções de sucesso do passado, em nova versão, conforme analisado por Valente (2003).

Nas décadas seguintes, a música pop foi intensamente explorada, até que filmes como *ET* (Steven Spielberg, 1982) e *Amadeus* (Milos Forman, 1984) devolveram a partitura orquestral à narrativa cinematográfica. Assim, a partir da década de 1990, a música orquestrada passou a conviver com a música pop e as canções-tema nos filmes.

Som, música e canção no cinema brasileiro

O cinema brasileiro, mesmo em sua fase dita muda, sempre foi acompanhado de música popular (Carvalho, 2008). Embasada nos escritos do historiador José Ramos Tinhorão (1972), a autora relata a participação de músicos e compositores como Ernesto Nazaré, Pixinguinha e Ari Barroso na execução de peças musicais nas salas escuras de projeção ou nas salas de espera dos cinemas, aproximando-os dos músicos eruditos: “(...) a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho..., e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo” (Tinhorão, 1972, p. 229).

Na primeira década do século XX, surgiram os filmes cantantes, geralmente de curta duração, nos quais músicos populares – estratégia para a conquista de público – interpretavam personagens que dublavam o som da própria voz cantada no momento da exibição, atrás da tela. *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908) é considerado, de acordo com o crítico Alex Viany (1959), a primeira película do gênero, com a presença de canções ou apropriação de espetáculos teatrais e trechos de dramas musicais. Apenas na década seguinte haveria a seleção ou composição de “temas musicais articulados ao desenrolar das histórias dos filmes” (Carvalho, 2008, artigo publicado no nº 0 da Revista Universitária do Audiovisual-Unicamp) – como em *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Limite* (Mário Peixoto, 1931).

Segundo Viany (1959), o primeiro longa-metragem brasileiro totalmente sonorizado e sincronizado foi *Acabaram-se os otários* (Luís de Barros, 1929). Dois anos depois, *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) seria consagrado como o primeiro sucesso do cinema falado brasileiro, principalmente devido à presença de estrelas do rádio, como Paraguassu, Batista Júnior, Jararaca e Ratinho. Fica clara, a partir de então, a influência dos musicais de Hollywood no cinema nacional, como analisa o jornalista e crítico João Máximo: “[o gosto pelos musicais] é mantido durante as duas décadas subsequentes pelas chanchadas da Atlântida e a partir de 1960 pelas comédias montadas em torno da popularidade da Jovem Guarda, dos humoristas de TV e das apresentadoras de programa infantil” (Máximo, 2003, p. 121).

Com a esperança de que o cinema sonoro impulsivaria a indústria cinematográfica nacional, o produtor mineiro Adhemar Gonzaga funda a Cinédia, responsável pela implantação do sistema Movietone (gravação do som na película) no país, em 1932. O som traz novos custos para filmes e exibidores e reforça a dependência tecnológica em relação à indústria norteamericana, ao mesmo tempo que estimula a produção de comédias, muitas com temática carnavalesca, compostas por vários números musicais. A imagem icônica de Carmem Miranda se destaca nesse período, como em *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933), assim como as figuras de Lamartine Babo, Noel Rosa, entre outros artistas do rádio. Também nessa época, é composta a primeira trilha musical original do cinema brasileiro – por Villa-Lobos, para *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937).

A Atlântida, criada em 1941 por Moacyr Fenelon e parceiros, consolidou a relação entre música, rádio e cinema no Brasil, seguindo a linha da maior parte das produções da Cinédia – a comédia musical popular – que deu origem à chanchada, gênero de grande aceitação que perdurou até a década de 1950 – quando foi absorvido pela televisão – e foi retomado em 1960, em São Paulo, por Amácio Mazzaropi.

Nos anos de 1950, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada por Franco Zampari e Assis Chateaubriant, em São Paulo, tentou implantar no país um sistema efetivamente industrial de produção cinematográfica, por meio da realização de “dramas universais com produções luxuosas e caras, de forte apelo comercial e conservador, no melhor estilo hollywoodiano e com forte investimento norte-americano” (Carvalho, 2008, *idem*) – projetos para os quais a companhia contava com uma equipe técnica estrangeira. Compositores como Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Gabriel Migliori e Guerra Peixe eram contratados para criar as trilhas musicais dos filmes da Vera Cruz, que seguia o método tradicional hollywoodiano do uso dramático dos temas.

Em oposição às produções de estúdio influenciadas por Hollywood surge o Cinema Novo, caracterizado por produções inspiradas nas vanguardas europeias dos anos de 1960 e realizadas por críticos e cineastas independentes, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Sobre a música utilizada nesses filmes, Carvalho (2008) frisa a presença constante do samba de Zé Kéti e de canções de protesto.

Segundo Máximo (2003), nos filmes brasileiros recentes não enquadrados no gênero musical, as canções parecem oscilar entre um recurso gratuito, sem função em trilha incidental, e um elemento funcional: “[a maioria dos nossos cineastas] não sabem o que querem musicalmente; acham que qualquer coisa serve desde que consigam colocar música num filme, seja esta ouvida ou não” (Máximo, 2003, p. 142). O pesquisador cita, dentre os compositores eruditos que escreveram ou escrevem música para o cinema nacional, Villa-Lobos, Fernando Mignone, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e John Neschling. Entre os cancionistas brasileiros com contribuições no cinema estão Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Luís Bonfá e David Tygel. No final do século XX, Francis Hime, Egberto Gismonti, Wagner Tiso, Edu Lobo, Cristóvão Bastos, Luiz Henrique Xavier, Luiz Avellar, Jaques Morelenbaum, Antônio Pinto e José Miguel Wisnik surgem no quadro de compositores de trilhas sonoras brasileiras. Este último

é o compositor da música original de *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomaz, 1995) e parceiro de Paulo Tatit, que assina a produção musical da película, a ser analisada a seguir.

O mal-estar do estrangeiro

A fotografia em preto e branco de Walter Carvalho dá o tom *noir* de *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995, imagem 1), filme que fala da solidão, desesperança e do sentimento de não pertença dos imigrantes de países em desenvolvimento na Europa, especificamente em Portugal, pontuando o Brasil como margem em relação à nação lusa e Portugal como margem em relação à Europa.

Imagem 1. Cartel do Terra Estrangeira.



Terra Estrangeira, Walter Salles. Brasil. 1995. 110 min.

O eixo narrativo escolhido pelo diretor Walter Salles é a vida de Paco/Francisco Ezaguirre (Fernando Alves Pinto), jovem estudante de classe média que vive com a mãe, Manuela Ezaguirre (Laura Cardoso), num apartamento próximo ao Elevado (“Minhocão”), na capital São Paulo. Paco sonha em ser ator; solitário, anda sempre com um livro de poemas à mão. Manuela só tem ao filho e sonha em, com ele, conhecer San Sebastian, onde viveram seus antepassados – capital da província de Guipúzcoa, localizada a cerca de 8.600

quilômetros de São Paulo, no País Basco espanhol, fronteira entre Espanha e França, rodeada pela Baía da Concha (mar da Biscaia) e conhecida como um ponto gastronômico importante da Europa.

Ambos os sonhos se desmoronam quando Paco não consegue declamar o poema em um teste para atores e, paralelamente, sua mãe morre, logo após o anúncio, pela TV, do plano econômico do governo Collor – que confiscava as cadernetas de poupança dos brasileiros –, pela então ministra da Fazenda, Zélia Cardoso. Ficção e recente história brasileira se encontram, sendo esta última o marco contextual da reviravolta na vida de Paco.

Diante da morte da mãe e do fracasso como ator, sem dinheiro nem perspectiva, Paco, num bar, conhece Ígor (Luis Melo). Traficante internacional de joias, este propõe que o jovem entregue uma encomenda misteriosa – um violino cheio de diamantes – para um “amigo” em Lisboa e, com a comissão, realize o sonho de sua mãe e visite San Sebastian. Paco, já em terras lusas, não encontra o destinatário da encomenda, mas sim a polícia levando embora o corpo de Miguel (Alexandre Borges), músico contrabandista assassinado após tentar roubar uma encomenda que deveria ter sido entregue a mando de Ígor. O jovem, então, procura por Alex (Fernanda Torres), garçonne brasileiro num restaurante português que, frente à morte do ex-namorado Miguel, vende seu passaporte para poder sobreviver em Lisboa.

Paco e Alex fogem de Ígor, depois que ela dá a encomenda sob responsabilidade de Paco para um desconhecido. Nessa fuga, os dois realizam que não tem ninguém além de si e do outro. Interceptados por Ígor na fronteira de Portugal com a Espanha, Alex perfura a mão dele com um garfo à mesa de um pequeno restaurante, enquanto Paco é baleado pelo comprador dos diamantes. Os dois retomam a fuga, Alex no volante com Paco no colo, cantando para que ele não durma, e cruzam a fronteira em alta velocidade.

Tensas cenas de fuga em “câmera na mão” contrastam com a melancolia de enquadramentos que evidenciam a pequenez e impotência de Paco e Alex diante dos “abismos” e “mares” que precisam cruzar em busca de uma vida estável. O navio encalhado na praia sinaliza a grande probabilidade de fracasso. Como consolo, a aparente frieza desiludida de Alex encontra na indignação, desespero e juventude de Paco algo que se pareça com um “lar”.

A música em *Terra Estrangeira* é utilizada com economia e cautela em benefício da polifonia audiovisual, de modo a se contrapor aos momentos de “silêncio” (som ambiente) e, assim, valorizar, organicamente, sua inserção na trama. Dentro ou fora da diegese, música instrumental, canção e silêncio respondem pela intensificação da melancolia demonstrada na performance geral dos protagonistas, cuja identidade fora perdida; pela tensão e velocidade nas cenas de fuga; pela alegria e despreocupação dos imigrantes angolanos que aparecem como coadjuvantes; ou realçando a beleza nos raros momentos de afeto. A música também participa efetivamente da trama, entre outras ocorrências, por meio do violino que pode ser visto, ouvido e cuja melodia se funde à canção-tema ao final do filme, como analisaremos aqui.

A música em *Terra Estrangeira*

Música original

De acordo com Caznok (2003), a música, por si só, já aponta a necessidade de indiferenciação, uma vez que ela é, ao mesmo tempo, melodia (audição), textura (tato) e movimento (visão). Desse modo, quanto maior a indiferenciação de sentidos ao assistir ao filme, maior a fruição. A trilha musical original de José Miguel Wisnik – compositor, arranjador e responsável pela execução de pianos e teclados – revela o drama e a solidão de que trata o filme, ainda nos créditos iniciais. As notas agudas tocadas ao piano; a intensidade do ataque dessas notas; o contraste entre notas agudas e graves, a melodia dissonante e a grande reverberação alcançada pela música – indicando poucos obstáculos enfrentados pelo som para que pudesse ser refletido em um ambiente – anunciam, no início do filme, e pontuam, ao longo dele, a história de Paco e Alex e têm correspondência direta com a estética adotada no plano visual: opção por preto e branco na fotografia, planos gerais estratégicos, fusões de entrada e saída de planos, etc.

Como dissemos, a inserção da música no filme é marcada pela economia, opção que valoriza as ocorrências musicais, o silêncio, os diálogos, enfim, a instância sonora como um todo – o que, para Michel Chion (1993), contribui para o valor agregado pelo som à imagem. O conceito de valor agregado proposto pelo autor refere-se a um valor expressivo e informativo com o qual o som agrega significado à imagem, de modo a dar a impressão de que tal informação já estava contida nela. Sequências de perseguição, suspense e perigo, em *Terra Estrangeira*, “tornam-se mais reais”

com a presença do som sincronizado e da música, que, assim como a correria dos personagens na imagem, imprime ritmo e agilidade às cenas.

A relação entre som diegético (o som da cena) e o extradiegético (fora do enquadramento) define situações de contraste: Miguel, namorado de Alex, toca trompete em um bar português; logo após, o solo é substituído por lambada, quando Alex, recém-chegada ao local, é convidada por um imigrante africano para dançar, despertando ciúmes em Miguel, que conversa com o amigo Pedro (João Lagarto), violonista e vendedor de partituras. Aqui, o ritmo alegre e dançante contrasta com o mal estar do casal.

Em outra situação, quando Paco, Ígor e o francês, destinatário da encomenda enviada por intermédio de Paco, estão num restaurante, a apresentação de um fado português, ao mesmo tempo em que sublinha sentimentos despertados pela narrativa – saudade, cansaço, abandono –, contrasta, pelo seu caráter de entretenimento do público do local, com a pressão a que Paco é submetido para entregar o pacote que, na verdade, perdeu.

Digno de nota é o comentário dos personagens sobre a música executada ou simplesmente ouvida dentro do espaço diegético: no primeiro caso, Pedro e Miguel comentam que o solo de trompete apresentado por este último não havia feito tanto sucesso quanto a lambada colocada a seguir: “Da próxima vez eu vou misturar uma bossa nova com *rape* meu samba vai ficar assim, ó: ouve, ouve”, diz Miguel. No segundo caso, diante de uma apresentação de fado no restaurante, os dois franceses comentam: “*fado* significa *destino*”, antes da chegada de Paco e Ígor ao local.

Quanto à relação entre as intensidades da música e dos diálogos em simultaneidade, a trilha musical pode gerar, propositadamente, excesso de carga dramática – como quando Paco vai ao antiquário de Ígor e este começa a falar como se recitasse, com veemência, um texto teatral – ou confusão entre sons – como quando Paco, imaginando que o angolano Loli roubara a encomenda, entra no apartamento dos africanos, que hostilizam o brasileiro de forma incompreensível, devido à intensidade da música.

Trechos musicais “inaudíveis”, conforme a classificação da música para filmes por Gorbman (1987), também habitam a película, sobretudo na primeira parte, enquanto notícias sobre a implantação do plano econômico do então presidente Fernando Collor são

veiculadas na televisão, pondo fim não somente ao sonho de Manuela, mãe de Paco, de conhecer a terra de seus antepassados, como também, de forma metafórica, à própria vida da personagem – momento em que essa trilha musical para de se intensificar para dar lugar ao tema da dor do filho.

A aridez inevitável da metrópole é contemplada pela linguagem musical, o que liga, na trama, São Paulo (melodia ao piano e, depois, no violino) e Lisboa (fado português e violino tocado por Pedro), antes mesmo do encontro dos protagonistas, que compartilham sentimentos parecidos, porém separados pelo Atlântico.

A relação música-lugar também se faz presente em outras ocasiões: quando, do avião, Paco vê Lisboa, violão e bandolim unem-se ao piano e às cordas num tema instrumental que lembra o fado; quando a música africana dançante, ouvida no aparelho de som dos imigrantes angolanos, invade a rua ou a pensão onde moram – mostrando como conseguem suportar, por meio da alegria de suas tradições, o preconceito e o fato de estarem longe de casa –; ou, ainda, no momento em que Paco e Alex cruzam a fronteira portuguesa rumo à Espanha, a nuance “flamenca” que a trilha musical adquire, com o dedilhar de violões.

O violino possui uma função chave na narrativa, sendo o elemento conector central entre música e imagem na obra. Toda a trama se desenrola a partir do momento em que Paco precisa, a pedido de Ígor, entregar uma encomenda – um violino cheio de diamantes – a um cliente do traficante em Lisboa. Solos de violino podem ser ouvidos a partir do momento em que Paco vê a mãe morta, no Brasil. Quando, na cena seguinte, Pedro aparece tocando violino em sua loja de partituras, está selada a relação com Portugal. Ouve-se o mesmo instrumento na cena de sexo entre Alex e Paco, solando (revelando) a melodia da canção *Vapor Barato* (Jards Macalé e Waly Salomão, 1972, interpretada por Gal Costa) – canção-tema do filme, apesar de não ter sido composta para tal finalidade – e fazendo referência ao prazer sentido pelos personagens naquele momento.

A canção no filme

A primeira inserção de canção em *Terra Estrangeira* ocorre em São Paulo, no bar onde Paco conhece Ígor e conta-lhe sua história. *Pense em Mim* (Douglas Maio, José Ribeiro e Mário Soares, 1991), sucesso sertanejo nas vozes de Leandro e Leonardo, ouvida no bar (canção diegética), está em segundo plano sonora e

visualmente, uma vez que o diálogo entre os personagens, fundamental para o desenrolar da história, se sobrepõe a ela. Aqui, a canção exerce uma função semelhante à que o bar exerce na imagem, relacionada à contextualização de um ambiente decadente, onde encontros perigosos podem acontecer.

Canções africanas também têm seu espaço na trama, com uma função de demarcar o lugar do imigrante negro em Portugal, mencionando sua cultura de origem. Eles são vistos sempre em grandes grupos, dançando, reagindo à música alegre que ouvem. Tais canções destacam “cenas de alívio de tensão”, ao serem colocadas entre sequências de perseguição ou suspense.

A inserção dessas canções e de toda a música composta para o filme parece sublinhar, direta ou indiretamente, aquela que, mesmo não tendo sido concebida para a obra, torna-se sua canção-tema: Vapor Barato. Em comunicação pessoal ocorrida em junho de 2010, durante o XII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), na Cidade de Goiás (Goiás, Brasil), José Miguel Wisnik contou à autora deste artigo que a atriz Fernanda Torres, ao término da gravação da cena Fernando Alves Pinto na praia, próximo a um navio encalhado, cantarolou um trecho da canção. O diretor Walter Salles, então, teve a ideia de colocá-la no filme. De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998):

O show ‘Gal a Todo o Vapor’, que virou elepê, foi o grande acontecimento musical do verão de 1972, transformando a cantora em musa e mito sexual da turma que frequentava o Pier de Ipanema, local também chamado de Dunas da Gal ou Dunas do Barato. (...) Sobre essa letra (‘Oh, sim, eu estou cansado / mas pra dizer / que não acredito mais em você’), Macalé pôs uma melodia e Vapor Barato se tornaria o hino dos hippies (especialmente dos que frequentavam as Dunas), que era cantado com entusiasmo pelas plateias do show da Gal (Severiano e Mello, 1998, p. 179).

A canção de Jards Macalé e Waly Salomão interpretada por Gal Costa, antes de poder ser ouvida no filme, já era comentada pelos solos de violino ou pelo navio encalhado na praia – até que, numa pausa da fuga de Alex e Paco, a primeira cantarola um trecho da música, em um momento descontraído, tomando café da manhã perto da fronteira com a Espanha: “Oh, sim / eu estou tão cansado / mas não pra dizer / que eu estou indo embora...”.

O primeiro cantarolar de Alex contrasta com o segundo, quando, depois de ferir Ígor e matar o francês que o acompanhava – os dois haviam alcançado os fugitivos na fronteira –, Alex dirige desesperadamente ao volante, com Paco baleado no colo, chorando e pedindo para que ele não durma. Alex canta novamente o mesmo trecho da canção, entremeado por arranjos (extradieгéticos) de um violino. Quando ela canta “vou descendo por todas as ruas / e vou tomar aquele velho navio”, a voz de Gal Costa, enfim, aparece, fora da diegese, num canto *com* a personagem. O carro se afasta na paisagem, também árida, do futuro dos dois.

Num dado momento, há um corte para o ambiente do metrô, em Lisboa, onde um velho cego toca uma melodia no violino (no mesmo tom de *Vapor Barato*, dando a ideia de continuidade sonora). O estojo do instrumento é pisoteado, revelando os diamantes no asfalto, ignorados pelos transeuntes ao redor. O violino continua a ser tocado quando aparecem os créditos, fundindo-se novamente à canção – neste momento completa e cantada apenas por Gal Costa, numa costura inteligente e flexível entre diegese e extradieгese.

Conclusão

Utilizando-se outro conceito de Chion (1993), podemos dizer que a trilha musical de *Terra Estrangeira* é fundamentalmente empática: ela participa da cena, imprime ritmo à imagem, delimita espaços diferentes, é comentada pelos personagens, exprime o estágio psicológico deles e é inclusive cantada por um dos protagonistas. Nos momentos em que a música compõe um cenário para informações mais importantes, pode ser conceituada como música de fundo, da qual temos poucas ocorrências na obra analisada.

Situando a trilha do filme dentro das características da música nos filmes de narrativa clássica propostas por Gorbman (1987), pode-se afirmar que a música é invisível quando extra-diegética – o aparato fonte da música não está visível para o público –; e quase totalmente audível, salvo raros casos. Em relação aos diálogos e ruídos, a economia na inserção da trilha evidencia todas as ocorrências de som, de modo que a música avança ou recua à medida em que alguma outra situação sonora torna-se importante.

Fica claro que, ao contrário de vários filmes comerciais, não existe a prioridade de fazer da trilha sonora uma

obra de arte independente – apesar do emprego de uma canção de sucesso da década de 1970. Esta e as composições originais, reforçadas ou não ao longo da trama, tem como função primeira servir ao filme, à narrativa – não se submetendo à imagem, mas colaborando com ela.

A música não só fornece pistas narrativas ao espectador – por meio do violino, por exemplo – como conduz a história e promove a continuidade rítmica entre planos e cenas, seguindo os princípios estéticos propostos por Giorgetti (2008). Todo uso que se faz dela é funcional, evitando excessos e o consequente desgaste do recurso musical.

Especialmente em se tratando da canção-tema, a música configura-se também como um significante independente de emoções, uma vez que, independentemente da existência do filme, o espectador-ouvinte nutre sentimentos e interpretações prévias em relação à canção, que, após “resgatada” por Walter Salles para o filme, foi regravada por alguns artistas contemporâneos¹.

A estratégia adotada para a música em *Terra Estrangeira* ainda é uma exceção no universo das produções nacionais, em que a trilha sonora, via de regra, tem a função de promover filmes, por meio da relação com a forte indústria fonográfica do país – como é o caso, sobretudo, das películas de entretenimento produzidas por grandes conglomerados de comunicação.

O que se espera com a inovação no uso dos recursos musicais – sobretudo no caso da canção – trazida pelo filme aqui analisado é que haja estudos mais aprofundados sobre o tema no Brasil, cuja cultura é riquíssima em termos de música popular. Espera-se também que o cinema brasileiro faça um uso orgânico dessas canções, aproveitando o potencial narrativo inerente a elas, e que, desse modo, possa-se falar, com categoria, em funcionalidade da música popular na produção cinematográfica nacional. 

¹ *Vapor Barato* foi regravada nos álbuns *Rappa Mundi* (O Rappa, 1996); *Por onde andar* Stephen Fry, (Zeca Baleiro, 1997), como música incidental na faixa *A flor da pele*; *Clássica* (Daniela Mercury, 2005) e *Impaciência* (Vulgue Tolstoi, 2001), sendo esta última a regravação menos conhecida.

Referências

- Baleiro, Z. (1997). *Por onde andar* Stephen Fry [CD]. Brasil: MZA Music.
- Barros, L. (diretor). (1929). *Acabaram-se os otários* [DVD]. Brasil: Syncrocinex.
- Carrasco, C. (2003). *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp.
- Carvalho, M. (2008). “A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz”. Em *Revista Universitária do Audiovisual*. Vol. 00. 01-03. Campinas: Unicamp.
- Caznok, Y. B. (2003). *Música – Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. (1995). *La musique au cinéma*. Paris: Nathan.
- Crosland, A. (diretor). (1926). *Don Juan* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- _____. (1927). *The Jazz Singer* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Curtiz, M. (diretor). (1942). *Casablanca* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Donen, S. (diretor). (1952). *Singin’ in the Rain* [DVD]. Estados Unidos: MGM Studios.
- Downey, W. (diretor). (1931). *Coisas nossas* [DVD]. Brasil: Byington & Cia.
- Ferrez, J. (diretor). (1908). *Nhô Anastácio chegou de viagem* [DVD]. Brasil: Arnaldo e Cia.
- Forman, M. (1984). *Amadeus* [DVD]. Estados Unidos: The Saul Zaentz Company.
- Giorgetti, M. (2008). *Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema*. Em http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=117:funcoes-musica-cinema&catid=53:somcinema&Itemid=67. Recuperado em 03 de fevereiro de 2010
- Gonzaga, A. (diretor). (1929). *Barro Humano* [DVD]. Brasil: Benedetti Filmes.
- Gonzaga, A. e Mauro, H. (diretores). (1933). *A voz do carnaval* [DVD]. Brasil: Cinédia.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hupfeld, H. (1931). *As Time Goes By* [CD]. Estados Unidos: Sony.
- Jackson, M. (diretor). (1992). *The Bodyguard* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Jewison, N. (diretor). (1973). *Jesus Christ Superstar* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Macalé, J. e Salomão, W. (1972). *Vapor Barato* (Costa, G., *Fa-tal* [CD]). Brasil: Philips.
- Maio, D., Ribeiro, J. e Soares, M. (1991). *Pense em Mim* [CD]. Brasil: Chantecler.
- Mauro, H. (diretor). (1937). *O descobrimento do Brasil* [DVD]. Brasil: Brazilia Filme.

- Máximo, J. (2003). *A música do cinema: os 100 primeiros anos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- Mercury, D. (2005). *Clássica* [CD]. Brasil: Columbia.
- O-Rappa (1996). *Rappa Mundi* [CD]. Brasil: Warner Music.
- Parton, D. (1973). *I Will Always Love You* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Peixoto, M. (diretor). (1931). *Limite* [DVD]. Brasil: Cinédia.
- Preminger, O. (diretor). (1944). *Laura* [DVD]. Estados Unidos: 20th Century Fox Film Corporation.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film Music – A neglected art: a critical study of music in films*. 2nd ed. London: W. W. Norton & Company.
- Raskin, D. (1944). *Laura* [DVD]. Estados Unidos: 20th Century Fox Film Corporation.
- Reed, L. (diretor). (1929). *Rio Rita* [DVD]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- Salles, W. e Thomas, D. (diretores). (1995). *Terra Estrangeira* [DVD]. Brasil: Riofilme.
- Severiano, J. e Mello, Z. H. (1998). *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34.
- Spielberg, S. (diretor). (1982). *ET* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Tinhorão, J. R. (1972). *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes.
- Valente, H. A. D. (2003). *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro.
- Vulgue, T. (2001). *Impaciência* [CD]. Brasil: Tratore.